

# ПРОБЛЕМЫ РУССКОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

**О. В. Мирошникова**

## **ИТОГОВАЯ ЛИРИЧЕСКАЯ КНИГА ПОСЛЕДНЕЙ ТРЕТИ XIX СТОЛЕТИЯ КАК ВАРИАНТ ЦИКЛИЧЕСКОГО МЕТАЖАНРА**

О песни старости – завет предсмертных дум  
И трепет радостный души еще живучей!..  
Так осенью нам лес дарит последний шум,  
И листьев в воздухе играет рой летучий

*А. М. Жемчужников*

Проблемы циклизации в русском историко-литературном процессе не раз привлекали внимание исследователей, но если такая категория, как лирический цикл, получила достаточно емкое теоретическое и историко-литературное обоснование, то феномен лирической книги лишь недавно стал предметом углубленной литературоведческой рефлексии.

Книга стихов является устойчивой художественной структурой, бытующей в литературе на протяжении многих столетий. Античность, барокко, классицизм, романтизм, реализм, символизм, акмеизм и другие литературные направления оставили опыты данного рода, обладающие спецификой своего времени. Исследователями высказывалось мнение, что «пра-феномен циклических форм, к которым относят книгу, следует искать в глубоких пластах художественной культуры» [Дарвин, 1987, 51; см. также: Ляпина, 1999, 25].

На протяжении XIX в. заметно менялись цели и установки книжного творчества, коллективного и индивидуального. Это проявлялось и во внешнем виде сборников, лирических книг, антологий, томов собраний, и в архитектурном решении этих форм, и в самом статусе изданий. От пушкинской эпохи к концу столетия нарастала тенденция все большей акценти-

рованности индивидуально-авторского начала в создании всего корпуса книги, включая обложку, рамочную сферу, выбор шрифтов, оформительского стиля, разделов, оглавлений и т. д. План внешней выразительности все более соответствовал характеру мировоззрения, эстетики, поэтики автора и в то же время служил опознавательным знаком литературной школы, если поэт имел к ней близкое отношение [см.: Толстых, 1994, 209]. Иначе говоря, художественная идея книги в практике все большего числа поэтов обретала метафорическую реализацию не только вербальными, но и полиграфическими средствами. Все эти факторы создавали условия для перехода от поэтических сборников к цельным книгам стихов, являющимся «одним текстом и одним общим смыслом, а не... конгломератом текстов и смыслов» [Тюпа, 2001, 125].

Периодом интенсивного книготворчества в поэзии принято считать начало XX в., когда в практике и совокупном сознании представителей различных школ сложилась общая модель лирической книги, были разработаны ее варианты. В это время «мышление циклами и книгами» среди поэтов стало таким же обычным, как и «мышление стихотворениями и поэмами» предыдущего столетия. Однако необходимо констатировать: пику писательского книготворчества, характеризующего культуру Серебряного века, предшествовал довольно длительный период экспериментов и первичного осознания традиции. В этот момент книга стихов из разряда уникальных опытов начала переходить в класс распространенных явлений, т. е. накопила необходимое и достаточное количество функций для воспроизведения их как системы определенного жанра. Распространенное мнение о том, что поэтами «в XIX веке было создано лишь несколько книг», являющихся художественно целостными лирическими произведениями [см. об этом: Уфимцева, 1999, 8], нуждается в переосмыслении.

На каждом этапе литературного процесса книготворчество имело свою специфику, определяемую социально-историческими и эстетическими обстоятельствами, рождало собственные разновидности циклического метажанра. В нынешний момент, когда теория лирической книги находится в стадии разработки, а история бытования этой структуры содержит ряд «незаштрихованных лакун», возникает необходимость демонстрации серии малоизвестных опытов книжных изданий 1880–1900-х гг.

Одной из кризисных эпох литературного развития, отмеченных сменой эстетических ценностей, предстает последняя треть XIX в. Среди различных метаструктур данного периода рельефно выступает тип лирической итоговой книги, – результат индивидуального и коллективного книготворчества Некрасовско-Фетовского поколения и поэтов так называемого безвременья. Многими чертами семантики, архитектоники, хронотопических форм эти издания предварили опыты авторов Серебряного века, поднявших культуру книги стихов на новый уровень.

В середине века в творчестве Н. А. Некрасова, А. А. Фета, Я. П. Полонского и их младших современников усложняются межтекстовые связи внутри авторских лирических систем. Именно тогда совокупность творений поэта

начинает приобретать в его собственной оценке и в восприятии критики системный, целостный, контекстовый характер.

Последняя треть XIX в. – время кризиса, «раздробления скрижалей» классического искусства. Пророчества о гибели стихотворной формы искусства, о вырождении рифмы стали общим местом в критике, лейтмотивом в медитативных элегиях и циклах. Показательно, что в моменты исторических «надломов в поэзии» (Б. М. Эйхенбаум), писателям, до того времени отдававшим лирическому роду щедрую дань, приходится покидать ее поле и переходить к прозе или к публицистике. Такова переориентация Н. А. Некрасова и других поэтов на прозу в сороковые годы. Таков «поворот» И. С. Аксакова, который, декларативно распрощавшись с поэзией («Ответ Полонскому», 1957; «Последнее стихотворение», 1860; «Много сил и твердой воли...», 1862 и др.), бросил стихотворство. Почти через полвека С. А. Андреевский повторил «сценарий» Аксакова вплоть до совпадения многих деталей. Он писал, что в лирике «почувствовал себя, как в опустелом дворце легендарных владык... <...> ...и с жутким чувством покинул эти великолепные чертоги еще недавней, но уже сказочной старины» [Андреевский, 1902, 433].

Смена двух поэтических поколений, двух эстетических систем не могла произойти внезапно. Она подготавливалась постепенно, созревала в опытах не только новых, но и прежних писателей. Поэты разных поколений и школ встречались на страницах общих журналов, альманахов, спорили и обсуждали произведения друг друга на литературных «пятницах» и «средах» (например, «пятничные» собрания Полонского, позже – Случевского) [см. об этом: Сапожков, 1996].

Распространенными среди поэтов были эсхатологические («декадентские») настроения. Многим казалось, что уходящий век придавил лирическое искусство и его служителей могильной плитой. С. А. Андреевский в критической прозе, верный природе своей юридической специальности, выносил вердикт: «...может быть, мы теперь находимся вообще перед гибелью всех старых форм искусства и форма лирическая, как самая давняя, отживает ранее других» [Андреевский, 1902, 463]. В своих стихах он вскрывал катастрофичность внешне благополучного существования: «Оглянись, эти ровные дни, / Это время, бесцветное с виду, – / Ведь тебя погребают они, / Над тобою поют панихиду!» [Поэты 1880–1890-х годов, 283]. В стихотворении «Во дни безвременья» А. А. Коринфский представил свою эпоху в символическом виде: «Ослеп наш дряхлый век, и, как слепец несчастный, / Бредет он наугад, окутан дымной тьмой...» [Там же, 437]. «Не по мне ль поминки ты справляешь, / Не мое ль хоронишь вдохновенье?» – вопрошал свой век и К. М. Фофанов [Фофанов, 1962, 125].

Если поэтическая атмосфера середины века отличалась полемическим пафосом, вызванным борьбой школ и направлений, то в лирике последней трети столетия превалировал диалог художественно-философского характера, развивавшийся и «по вертикали», между традиционалистами и новаторами, и «по горизонтали», внутри одного, покидающего арену литературы,

поколения. В современной научной рецепции эти годы предстают «периодом осмысления, обдумывания, поиска новых путей развития общества и культуры, налаживания в русском обществе диалога между различными его группами» [Кондаков, 1995, 27–28].

Искусство не могло не откликнуться на актуальную для исторической ситуации идею общественного примирения. Об этом писали многие деятели культуры. Достаточно вспомнить статьи Н. Н. Страхова, речь Ф. М. Достоевского на Пушкинском празднике («Лучше было бы соединить свои силы и не вносить в дело искусства личную вражду...» [Достоевский, 1984, 148]), работу Д. С. Мережковского «О причинах упадка и о новых течениях современной русской литературы», в которой высказана мысль об острой необходимости «терпимой и всепримиряющей среды», «культурного воздуха» [см.: Мережковский, 1903], естественного взаимодействия прошлого и настоящего в русском искусстве. Таким образом, полемика по поводу судьбы русской поэзии являлась делом поэтическим и одновременно критико-эстетическим. Эпоха «вертикальных созерцаний» (В. В. Розанов) завершалась. «В сумерках» жизни и искусства, «в глухом безвременье печали» заканчивался век. Уходило из жизни целое поколение лирических художников, оставляя редкостный в истории литературы результат – уникальный ансамбль поэтических книг итогового характера.

Ансамбль итоговых лирических книг не привлекал к себе внимания исследователей. Этот факт неоднократно отмечался автором данной статьи [см.: Мирошникова 1987а, 1987б, 2001]. Не все произведения, его составляющие, вошли в кадастр общеизвестных лирических структур, подготовивших устойчивое бытование жанра стихотворной книги в XX в., поэтому необходимо очертить границы явления.

В поэзии последней трети XIX в. контекстовая специфика лирического творчества транспонируется на межавторские отношения, реализуясь в переключках циклов и книг, а также в диалогическом метацикле книг-итогов, последних дневников и завещаний. В лучших своих образцах итоговые книги 1870–1890-х гг. в той или иной степени представляли цельными лирическими произведениями. Продуманность архитектоники, содержательность сферы обрамления, динамизм мотивного комплекса и, наконец, выразительность полиграфического исполнения – все это свидетельствовало о том, что традиция циклизации в это время обретала разнообразные законченные формы и становилась влиятельным фактором литературного развития. Представим ансамбль итоговых лирических книг последней трети XIX – начала XX в. в соответствии с этапами его развертывания:

### **1. Создание книг-канонов**

*Некрасов Н. А.* Последние песни. СПб., 1877.

*Фет А. А.* Вечерние огни. М., 1883 – 1891.

### **2. Основной массив**

*Полонский Я. П.* На закате. М., 1881.

*Омелевский И. В.* Песни жизни. СПб., 1883.

Полонский Я. П. Вечерний звон. СПб., 1990.

Плещеев А. Н. Песни старого друга. М., 1891.

Фофанов К. М. Иллюзии. СПб., 1900.

Жемчужников А. М. Песни старости. СПб., 1900.

Случевский К. К. Песни из Уголка. СПб., 1902.

Жемчужников А. М. Прощальные песни. СПб., 1908.

Голенищев-Кутузов А. А. На закате. СПб., 1912.

### **3. Вторая волна: подражательные и провинциальные издания**

Шумахер П. В. Шутки последних лет. М., 1897.

Кукольник П. В. Последний кусок моей духовной пищи. Вильно, 1882.

Ливанский И. В. Поминки. Орел, 1883.

Лизандер Д. К. Перед закатом. М., 1892.

Коринфский А. А. Тени жизни: Стихотворения 1895–1896. М., 1897.

Переводчикова А. В. Вечерние тени. Саратов, 1897.

Переводчикова А. В. Осенние мотивы. Саратов, 1897.

Льдов К. Н. Отзвуки души. СПб., 1899.

Безобразов Н. Ф. За тринадцать лет (1888 – 1901). Пенза, 1903.

Ардов Т. Вечерний свет. М., 1907.

Чюмина О. Н. Осенние вихри. СПб., 1908.

Панов Н. А. Вперед: Стихотворения последних лет. СПб., 1908.

Бахметев Н. Н. Жизнь – Смерть. СПб., 1911.

Акимов С. К. Песни старости: В 2 кн. М., 1913.

Аносов Ив. А. Надгробные огни. Харьков, 1913.

Барсов А. А. Минувшие радости и скорби. Муром, 1913.

Даже предварительное обозрение серии итоговых книг показывает, что хронологическое поле ее достаточно обширно. Широкий и эстетический диапазон. На одном полюсе такие шедевры, как «Последние песни» Н. А. Некрасова, выпуски «Вечерних огней» А. А. Фета, вместе с «Сумерками» Е. А. Баратынского (1842) сформировавшие эталон цельной книги стихов в представлении поэтов следующих поколений. К другому полюсу серии можно отнести, например, тщательно сконструированное, программно итоговое собрание «песен жизни» Омулевского (И. В. Федорова); книгу стихотворных «очерков», объединенных христианской тематикой, А. А. Барсова. Их роль в формировании традиции – создание эскизов, макетов итоговых книг конца века, разработка вариантов жанровой модели.

«Последние песни» Некрасова – не столько книга элегий, сколько книга-элегия. В процессе читательской рецепции обнажаются различные грани многосоставного жанрового целого. Доминирование элегической структуры не отменяет развития других жанровых тенденций – послания, причитания-плача, молитвы. Взаимодействие этих начал, в разной мере родственных элегическому, создает богатейшие оттенки жанрово-семантической динамики книги. Импровизационный характер речевого строя, «негладкий стих» с интонационными обрывами, нагнетанием стонов-рефренов, преобладание вопросительных и восклицательных конструкций – все это провоцирует воспри-

ятие итогового произведения Некрасова<sup>1</sup> в ассоциативном ореоле русских плачей-причитаний.

Крупную лепту внес в развитие традиции Фет четырьмя выпусками «Вечерних огней»<sup>2</sup>, представив иной, отличный от некрасовского, образец итоговой книги «дискретного», мозаического характера. Художественная целостность книги Фета не лежит на поверхности, не демонстративна, уходит в глубинные пласты текста. Тем не менее она существует, проявляясь и в связи-противостоянии всех четырех выпусков, и в мотивной организации, и в сопряжении различных стилевых и жанровых тенденций. Природа целостности здесь носит парадоксальный характер. Чем больше стремится автор (и мудрые «зодчие») книги к логической выстроенности разделов, объединяя стихотворения в циклы, определяя их порядок, тем активнее все рационализированные «схемы» размываются образной стихией фетовского лиризма. Однако эта ситуация разворачивается не в биографическом или психологическом плане<sup>3</sup>. «Итоговость» заключается в стремлении лирического субъекта к постановке «последних» проблем бытия, «предельных» вопросов человеческого существования. Эта устремленность носит универсальный, абсолютный характер.

Осознанной и заметной традицией становится серия прощальных книг в 1870–1890-х гг. Именно тогда рождается уникальный для русского историко-литературного процесса метацикл книг-завещаний и последних дневников.

От книги к книге все явственнее вырисовывалась и для авторов, и для читателей общая биографическая и эстетическая основа. Если в конце 1870-х гг. уход из жизни литературного поколения начинал смутно ощущаться (1873 – Ф. И. Тютчев, 1875 – А. К. Толстой, 1877 – Н. А. Некрасов), то в 1890-е это осознавалось с достаточной ясностью (1892 – А. А. Фет, 1893 – К. К. Павлова и А. Н. Плещеев, 1897 – А. Н. Майков, 1898 – Я. П. Полонский). Биографии личные сливались в биографию поколения, все более четко проступала единая лирическая коллизия, соединявшая отдельные «прощальные песни» в циклический ансамбль.

«Последние песни», «Песни старости», «Прощальные песни», «На закате», «Вечерний звон», «Вечерние огни», «Песни из Уголка», «Осенние мотивы», «Надгробные огни» – это перекликающиеся метафоры заглавий, которые обозначили единый мотивный комплекс, своего рода архисюжет серии, определяемый реальной исторической ситуацией. Поэтическая плеяда середины века в сотворчестве с «переходными» лириками-восемидесятниками подводила итоги целого столетия, передавала заветы искусства новым поколениям. Таким образом, поэтическое безвременье последних десятилетий

---

<sup>1</sup> Итоговый характер «Последних песен» Некрасова, биографическая основа замысла, тематика, композиция, отзывы на последний цикл современников освещены в известной работе Г. В. Краснова [1974; см. также: Краснов, 1981].

<sup>2</sup> До последнего времени неизвестно было происхождение заглавия [см. об этом: Генералова, 2002].

<sup>3</sup> Несмотря на большое число научных работ о Фете, вопрос об итоговости «Вечерних огней» фактически не поставлен [о структуре различных выпусков см.: Благой, 1981; Бухштаб, 1986].

XIX века оказалось весьма плодотворным временем для вызревания авторского книготворчества в лирике.

В канун 1900-х и в первые годы нового столетия выпуск «прощальных песен» приобретает массовый характер, книга-итог становится модной, распространенной не только в столичных, но и в провинциальных изданиях. Возникают оригинальные, хотя и не всегда эстетически успешные, книжные «версии». В их числе – собрание крупных лирических форм И. А. Аносова «Надгробные огни» (Харьков), проникнутых мистическими настроениями; опыт книжной диалогии саратовской поэтессы-учительницы А. В. Переводчиковой («Вечерние тени» и «Осенние мотивы»); лирический дневник рано умершего литератора из народа Н. А. Панова «Вперед! Стихотворения последних лет» (по первоначальному авторскому названию – «В затишье и бурю»); фантазмагорический как в содержательном, так и в формальном плане «четверолистник» поэм-посвящений «Последний кусок моей духовной пищи» П. В. Кукольника и др.

Внешний ассоциативный ореол метацикла [о жанровом генезисе итоговой лирической книги и аналогах ее в западноевропейской литературе см.: Мирошникова, 2002, 54–56] в исследовательской рецепции включает не только стихотворные книги, но и циклические формы, родственные вышеназванному по характеру мотивного комплекса, лирического хронотопа, по особенностям субъектной сферы. Прежде всего, это «Senilia. Стихотворения в прозе» И. С. Тургенева (1882 – 1883) – большая контекстовая структура, стоящая на грани лирики и прозы, цикла и книги. Это «Хандра с проблесками» П. А. Вяземского (1876 – 1877), цикл из десяти стихотворений, который по замыслу автора должен был лечь в основу его последней книги. В определенном отношении «Exelsior» и «Юбилей» А. Н. Майкова – циклы-отделы последнего прижизненного собрания сочинений писателя 1893 г. Этот многоуровневый контекстовый массив обладает достаточно высокой мерой системности и иерархичности составляющих. Ответ прощальности, итоговости пронизывает все звенья вертикали соподчинений: текст отдельного стихотворения – контекст цикла или тематического отдела – макротекст книги – метатекст книжного ансамбля.

Сравнительно-типологический анализ «прощальных песен» позволяет определить ряд признаков, отличающих итоговую книгу от структур иной жанрово-тематической ориентации. Системное единство прощальной книги держится на ряде сквозных, повторяющихся моментов, не зависящих от индивидуальных черт поэтики различных авторов.

К ним в первую очередь относится авторский (не редакторский и не читательский) характер отбора текстов, их архитектурной координации. Текстовый состав должен быть репрезентативен по отношению либо к значительному периоду, либо ко всему жизненному и творческому пути художника. Образное целое должно представлять в качестве достаточно сконцентрированного, подчиненного единой задаче архитектурного решения, а не подборки стихотворений последних лет.

Это мирообразный (концептуальный) тип интертекста книги. Авторская

интенция в данных условиях сопряжена не с эстетической реализацией разнонаправленных реакций и изображений, но нацелена на создание образной модели мира, для которого характерна рубежность, пороговость бытия. Зачастую выстраивается двоemiрие, своего рода ситуация «бытия-на-пороге». Цикличность приобретает особый оттенок, обусловленный изоморфизмом части и целого. Универсальность модели мироздания, которую в последнем творческом озарении созидает поэт, обладает качеством динамической соотнесенности всех фрагментов, лирических коллизий, полюсных состояний. Цикличность в силовом поле книги гораздо активнее выполняет концепирующую функцию, чем в собственно цикле. Создается цепь конкретных воплощений психической жизни личности, раскрывается множественный характер ее связей с миром.

Сквозная лирическая коллизия всех «последних песен» – подведение итогов, тяжба с быстротекущим временем и поиски незыблемых вечных ценностей. С ней связан определенный мотивный комплекс. Мотив кризиса включает в себя и трагизм отдельной человеческой судьбы, и острое ощущение социального хаоса. Разорванность естественных связей между людьми, «надлом» в искусстве определяют необходимость восстановления мировой гармонии. Эти коллизии становятся неотъемлемой частью экзистенциальной проблематики итоговых книг. На первом плане – опыт прожитого, яркие вспышки памяти. Отсюда метафорика жизненного пути, особенно последнего («вечернего» или «осеннего») ее этапа. Отсюда и образные оппозиции *рождение – смерть, духовное – телесное, вечное – преходящее, восход – закат, отцы – дети*. Нередко главенство приобретает тема смерти и связанные с ней топорсы и мотивы, мортальная символика. Актуализируется тематика инобытия, загробного существования, космического путешествия души или воображаемых перемещений во времени.

Существенную роль в организации внутреннего контекста книги, в создании межтекстовых связей всех уровней играет образ лирического героя, во внутреннем мире которого разрешается коллизия прощания с жизнью и подведения итогов. «Ролевые» структуры мало свойственны итоговой лирике, возникают лишь в поэмах, включаемых в книгу (примером могут служить большие лирические формы некрасовских «Последних песен», «На закате» Полонского). Субъектный план большинства «прощальных сказаний» (обнаженность эмоциональной жизни, исповедальная открытость личности) требует повышенной речевой экспрессии и диалогизма. Лирическая ситуация осознается как последний разговор с миром на границе существования и небытия. Монологизм постоянно осложняется прорывами диалогической интенции, множеством обращений-воззваний к друзьям, врагам, к музе и собственной душе. Это результат борьбы-взаимодействия двух противоположенных тенденций – стремления обрести суверенность, обособиться в последнем «уголке» существования от «мира крови и раздора», с одной стороны, и обостренного желания высказать «последние слова» о мире, поиск контактов со всем, что в нем дорого, с другой. Биографизм прощальных книг (в различных его проявлениях) – также свойство традиции.



Значима композиционная организация книг. Циклическая природа произведений определяет, как уже было замечено, особую корреляцию части и целого, ее метонимическую природу. Каждый микротекст выступает как книга *in restricto*, как квинтэссенция единого смыслового целого. Система лейтмотивов, сцепление и взаимодействие образов создают определенный композиционный ритм, помогающий избежать монотонности и аморфности макротекста. Авторским замыслом создания книги-итога, книги-завещания обусловлен своего рода символический изоморфизм, проявляющийся на разных уровнях композиции. Отдельный текст, входя в книгу, отдельная книга, включаясь в «итоговую серию», корреспондируют «токи смыслов» не только друг другу, «по горизонтали» или «вертикали», но и создают при этом новое «смысловое поле» метациклического характера.

Важным фактором, цементирующим массив стихотворений в художественном объеме книги, является рамочный план композиции. Хронологическое маркирование поэтом последнего периода собственного творчества обозначением на обложке, в предисловии, в посвящении, а затем датировками стихотворений более частотно в прощальных книгах, чем в сборниках и собраниях сочинений тех же авторов. Акцентный характер начала и конца более ощутим, чем в циклах. Заглавия, метафоризирующие старческий возраст и последний этап творчества, актуализируют мелодико-эмоциональный жанр: «песнями» названо большинство произведений серии. Симптоматично: символическо-метафорический тип заглавий «оттягивает» на себя ролевую значимость эпиграфов, которые не часты в серии. Соединительную функцию, обеспечивающую переход от названия к тексту, соотнесенность фрагментов либо по контрасту, либо ассоциативно-присоединительно, чаще всего выполняют не эпиграфы, а посвящения, предисловия и вступления.

Не последнюю роль играет внешнее оформление. Фотографические изображения писателей на фоне усадебных «уголков» или в интерьере городских кабинетов хоть и не часты, но знаменуют развитие определенной тенденции. Она состоит в усилении внимания к «одежде» лирической книги. Рисунку на обложке, шрифтовому коду переадресовывается право первого, превентивного «автографа». Графическая эмблематика закатных, осенних, вечерних, надгробных заветов становилась антиципацией авторской художественной идеи, нацеливая и корректируя читательский «горизонт ожидания». Таким образом, вся сфера обрамления, будучи полиреферентной по отношению к книге, выступает в роли формально-содержательной «скрепы» многосоставного художественного целого.

Одним из главенствующих признаков итогового макротекста можно считать специфику пространственно-временных координат создаваемой модели мира. Лирическое «я» находится, как правило, в какой-либо фиксированной точке, в конкретном и локальном пространстве. Топосы бытия наделяются статусом рубежности, реализуются в оппозициях домашнего – социального, прежнего – теперешнего, временного – вечного, земного – загробного. «Пу-антировочная» эмпирика конкретных изображений просвечивает в универсализме пространственно-временных планов, выстраиваемых, по формуле

Фета, «из времени в вечность». Комната петербургской квартиры, постель больного – у Некрасова; Воробьевское имение Фета с его прудами, росистыми изложинами; помещения господского дома в Тамбове и усадебные плоскости Павловки, Стенькина, Ильиновки у Жемчужникова, дача-усадебка Уголок в Гунгербурге у Случевского – все эти локусы существования растушевываются глобальными векторами осмысления вечных законов мироздания, вмещающего жизнь и смерть в их «нераздельности и неслиянности». Частное трансформируется в мировое, домашнее пронизывается вселенским. Каждый дом поэта суть последнее прибежище духовности, творчества и первая «станция» на пути в загробный мир. Хронос предстает в мире «последних песен» как роковая всепоглощающая сила, которая, тем не менее, может быть если не побеждена, то преодолена в сознании отдельной мыслящей личности творческими озарениями и неустанной работой духа.

Рассмотрение специфики циклообразования в русской лирике конца XIX в. позволяет сделать следующее заключение. В диалогической атмосфере литературного развития, определившей более высокую, нежели прежде, степень взаимной творческой ориентации поэтов уходящего некрасовско-фетовского поколения и лириков-восьмидесятников, возникла плодотворная для литературного процесса ситуация. Всеобщее чувство кризиса искусства, приближения «смерти поэзии» и стремление общими усилиями преодолеть энтропию привело к созданию оригинального ансамбля поэтических книг, имеющих единую историческую ситуацию (архисюжет). Таким образом, в конце XIX в., в момент эстетической переориентации русской поэзии, одно поколение передавало другому свои «скрижали» с творческими заветами. Формой этого диалога, не имеющего аналогов, стал циклический ансамбль, состоящий из книг-дневников, книг-завещаний, книг-элегий.

---

*Андреевский С. А.* Литературные очерки. СПб., 1902.

*Благой Д. Д.* Мир как красота: (О «вечерних огнях» А. Фета) // Фет А. А. Вечерние огни. М., 1981. С. 493–635.

*Бухи́таб Б. Я.* А. А. Фет // Фет А. А. Стихотворения и поэмы. Л., 1986. С. 5–62.

*Генералова Н. П.* Кто дал названия поэтическим сборникам А. А. Фета «Вечерние огни»? // Русская литература. 2002. № 4. С. 5–62.

*Дарвин М. Н.* Поэтика лирического цикла: («Сумерки» Е. А. Баратынского). Кемерово, 1987.

*Достоевский Ф. М.* Полное собрание сочинений: В 30 т. Т. 26. Л., 1984.

*Кондаков Б. В.* Очерки истории русской культуры. Пермь, 1995.

*Краснов Г. В.* Последняя книга поэта // Н. А. Некрасов. Последние песни. М., 1974.

*Краснов Г. В.* Последние песни. М., 1981.

*Ляпина Л. Е.* Циклизация в русской литературе XIX века. СПб., 1999.

*Мережковский Д. С.* О причинах упадка и о новых течениях современной русской литературы. СПб., 1903.

*Мирошникова О. В.* «Последние песни» Н. Некрасова в контексте традиции «прощальных книг» 1870–1890 гг. // II Некрасовские чтения. Ярославль, 1987а.

*Мирошникова О. В.* От цикла стихотворений – к циклу книг (жанрово-тематическая традиция «последних песен» в русской лирике // Проблемы литературных жанров: Материалы V науч. межвуз. конф. Томск, 1987б

Мирошникова О.В. Анализ лирического цикла и книга стихов: Канонические структуры и маргинальные формы циклизации в поэзии последней трети XIX века). Омск, 2002.

Поэты 1880–1890-х годов. Л., 1972.

Сапожков С. В. Русская поэзия 1880–1890-х годов в свете системного анализа: от С. Я. Надсона к К. К. Случевскому (течения, кружки, стили): Автореф. дис. ... докт. филол. наук. М., 1996.

Толстых Г. А. Книготворческие взгляды русских поэтов-символистов // Книга. Исследования и материалы: Сборник 68. М., 1994.

Тона В. И. Аналитика художественного: (Введение в литературоведческий анализ). М., 2001.

Уфимцева Н. П. Лирическая книга М. И. Цветаевой «После России» (1922–1925): Проблема художественной целостности: Автореф. дис. ... канд. филол. наук. Екатеринбург, 1999. С. 8.

Фофанов К. М. Стихотворения. М.; Л., 1962.

**М. В. Серова**

## **ПЕТЕРБУРГСКИЙ ЭПИЗОД В «ТАШКЕНТСКОЙ ДРАМЕ» АННЫ АХМАТОВОЙ**

Драма «Энума Элиш» представляет собой яркое явление эстетики незавершенности, во многом определяющей не только формальное, но смысловое своеобразие позднего творчества Ахматовой. Так называемая «сожженная драма» являет собой сложный жанровый феномен не просто незавершенного, фрагментарного, но принципиально «дефектного», «испорченного» текста. «Дьявольскую разницу» между драмой и «сожженной драмой» необходимо учитывать при реконструкции художественного смысла произведения, если исходить из понимания того, что мы имеем дело не с «рухнувшим замыслом», а с воплощенным художественным (или антихудожественным?) результатом. В качестве такого результата мы склонны рассматривать не тот или иной вариант его реконструкции, а совокупность разрозненных, получерновых обрывков, кусков, обломков текста, в которых угадывается образ мира, пережившего катастрофу и образ внутренней личности его создателя, подвергшейся психологическому распаду. Этот «образ целого» воплощен в каждом отдельном фрагменте (эпизоде) произведения, но может быть отрефлексирован только в общем контексте драматической истории и обрамляющих эту историю мотивов.

Свою «восточную драму» «Энума Элиш» («Пролог, или Сон во сне») Анна Ахматова назвала «ташкентской попутчицей “Поэмы без героя”» [Ахматова, 1998, III, 234], указав тем самым на внутреннюю взаимосвязь этих двух произведений, одно из которых было уничтожено автором при обстоятельствах весьма загадочных [см. об этом: Серова, 2002, 157–170].